As *claves altas* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX

Paulo Castagna (UNESP)
e-mail: brsp@uol.com.br

Resumo: Na música religiosa encontrada em manuscritos musicais brasileiros dos séculos XVIII e XIX, observa-se a utilização de três sistemas de claves: as *claves altas*, as *claves baixas* e as *claves modernas*, com nítida predominância do segundo sistema. *Claves altas* foram comuns em períodos anteriores à segunda metade do século XVIII, mas foram preservadas em manuscritos de períodos subseqüentes, pela cópia de composições mais antigas. Descritas pela primeira vez em *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Thomas Morley, as *claves altas* possuem significado diverso das *claves baixas* e das *claves modernas*, representando um sistema transpositor específico da música vocal renascentista e da música em *estilo antigo*, e cujo conhecimento possui implicações tanto na edição quanto na interpretação desse repertório.
Palavras-chave: Brasil; Música religiosa; Manuscritos musicais; Séculos XVIII e XIX; Claves altas.

High clefs in the practice of religious music in São Paulo and Minas Gerais in the 18th and 19th centuries

Abstract: Three types of clefs were employed in the religious music preserved in Brazilian 18th- and 19th-century manuscripts: high, low, and modern, the second type being the predominant. High clefs were common before the second half of the 18th century and were maintained in later copies of these works. First described by Thomas Morley in A *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), the high clefs stand in contrast to the low and modern types. High clefs represent a system of transposition specific to the vocal music of the Renaissance and the *stile antico*, and are relevant to both edition and musical interpretation.
Keywords: Brazil; Religious Music; Musical Manuscripts, 18th and 19th Centuries; High clefs.

1 - Sistemas de claves

Em manuscritos musicais de acervos brasileiros, observa-se a utilização de três sistemas de claves, hoje conhecidos como *claves altas*, *claves baixas* e *claves modernas*. No sistema de *claves altas*, as vozes de Soprano, Alto, Tenor e Baixo possuem, respectivamente, as claves de Sol na segunda linha, Dó na segunda linha, Dó na terceira linha e Dó na quarta linha, enquanto em *claves baixas* essas vozes recebem as claves de Dó na primeira linha, Dó na terceira linha, Dó na quarta linha e Fá na quarta linha. No sistema de *claves modernas*, por sua vez, a seqüência de claves é: Sol na segunda linha, Sol na segunda linha, Sol oitava abaixo na segunda linha e Fá na quarta linha.

Esses três sistemas de claves, específicos da música vocal, vigoraram em períodos diferentes e possuíram significados diversos: as *claves baixas* foram predominantemente utilizadas do século XVI a inícios do século XX, enquanto as *claves modernas* surgiram em meados do século XIX, com a finalidade de simplificar a leitura musical. As *claves altas* foram amplamente utilizadas no

século XVI, mas, a partir de então, passaram a ser condicionadas à música em *estilo antigo*, entrando em declínio na transição do século XVII para o XVIII.

Embora tenham sido verificados outros sistemas, de acordo com Siegfried HEMMERLINK (1980), as *claves altas* e *baixas* foram empregadas em cerca de 90% da música vocal renascentista. Thomas Morley foi o primeiro autor que se referiu a esse sistema, em *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), com os termos *high key* e *low key*, mas posteriormente surgiram, na Itália, as designações *chiavette* e *chiavi naturali*, ainda utilizadas em textos sobre teoria e história da música (exemplo 1).

Exemplo 1. Sistemas de claves utilizados na música vocal, do século XVI ao século XX: a) *claves altas* (*high key*, *chiavette*); b) *claves baixas* (*low key*, *chiavi naturali*); c) *claves modernas*.

Alguns tratados teórico-musicais portugueses apresentam os sistemas de clave em uso, mas não informam seus nomes. Manuel Nunes da SILVA, na *Arte minima* de 1685 (Regra XIII, p.42), obra reimpressa em 1704 e 1725, indica duas combinações que correspondem às *claves altas* e uma que corresponde às *claves baixas*, mas cita uma terceira combinação, diferente das anteriores (as informações referidas por esse autor foram apresentadas de forma simplificada no quadro 1):

> "Quando o Tenor tem clave de Csolfaut na terceira, o Baixo tem clave de Csolfaut na quarta ou de Ffaut na terceira, etc. A clave do Alto corresponde ao Baixo por oitava, como o Tiple corresponde ao Tenor [...] pelo que se o Tiple tiver clave de Csolfaut na terceira, o Alto a terá na quarta, e se o Tiple tiver clave de Csolfaut na segunda ou primeira, o Alto a terá na terceira, e se o Tiple tiver clave de Gsolreut na segunda, o Alto terá de Csolfaut na segunda, etc."

Quadro 1. Sistemas de claves descritos por Manuel Nunes da Silva, na *Arte minima* (1685, reimpressa em 1704 e 1724).[1]

Sistema	Tiple	Alto	Tenor	Baixo
[*claves altas*]	-	-	Dó-3	Dó-4 ou Fá-3
-	Dó-3	Dó-4	-	-
[*claves baixas*]	Dó-1 ou Dó-2	Dó-3	-	-
[*claves altas*]	Sol-2	Dó-2	-	-

O significado do sistema de *claves altas* é o mais complexo dentre os anteriormente mencionados. Thomas MORLEY, em *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), informa que "as canções escritas em claves altas são mais vivas, enquanto aquelas escritas em claves baixas possuem maior gravidade e seriedade."[2] Embora não possa ser descartada a possibilidade de que o sistema de claves utilizado determinasse o caráter na interpretação da obra, estudos comparativos citados por Siegfried HEMMERLINK (1980) e as observações realizadas no presente trabalho indicam que as *claves altas* seriam essencialmente claves transpositoras, ou seja, cujas notas sob seu efeito deveriam soar em alturas diferentes daquelas escritas nos pentagramas, característica não observada na música em *claves baixas*.

De acordo com HEMMERLINK, as *claves altas*, já no século XVI, indicariam preferencialmente uma transposição para intervalos de quarta e quinta justa abaixo das alturas escritas (com a conseqüente alteração da armadura de clave), embora a transposição para outros intervalos também fosse possível:

> "[...] em tablaturas ou em partes de órgão destinadas ao acompanhamento de música coral, peças [vocais] em chiavette foram copiadas uma quarta [justa] ou quinta [justa] abaixo [das partes vocais em chiavette], enquanto outras em chiavi naturalli encontram-se em suas alturas 'próprias'. Tais fontes não apresentam, contudo, informações precisas sobre a diferenciação de alturas, devido à própria variação das alturas encontradas em partes de acompanhamento instrumental. [...]"[3]

A necessidade desse tipo de transposição pode ser explicada como uma maneira de se evitar o uso de linhas suplementares nos pentagramas e, principalmente, a aplicação de um ou mais acidentes (bemóis e sustenidos) nas armaduras de clave (PENA & ANGLÉS, 1954, v.1: 654-655), mas não pode ser descartada a possibilidade de que a associação das partes vocais com determinados instrumentos musicais pudesse exigir algum tipo de transposição. Como a inexistência de sistemas temperados de afinação na música européia, até o final do século XVII, tornava complexo o uso de várias armaduras de clave, a solução para a obtenção de diferentes transposições foi a utilização das *claves altas*. Armaduras com três ou mais alterações, nesse século, eram sistematicamente evitadas na música modal e quase somente empregadas em

1 Para facilitar a composição desses quadros, foi utilizada a abreviatura Dó-1, Dó-3, Dó-4, etc., com o significado de clave de Dó na primeira linha, clave de Dó na terceira linha, clave de Dó na quarta linha, etc.

2 "*Those songs, which are made for the* high key, *be made for more life, the others in the* low key *for more gravity and stadenesse.*"

3 "[...] *in tablatures or scores for organ accompaniments to choral music, pieces in* chiavette *are found written a 4th or a 5th lower, while those in* chiavi naturalli *are at the 'proper' pitch. These sources do not, however, yield precise information about vocal pitch differentiation, because of the variation in the pitch of the individual accompanying instruments.* [...]"

música tonal, escrita já no *estilo moderno*. Por essa razão, todos os exemplos musicais em *claves altas* até agora encontrados em acervos brasileiros são modais e representantes do *estilo antigo*, e a grande maioria não possui acidentes na armadura de clave (CASTAGNA, 2000).

2 - Claves utilizadas em manuscritos de acervos paulistas e mineiros

O exame de manuscritos musicais de acervos paulistas e mineiros demonstra que composições religiosas registradas em *claves altas* foram copiadas também em *claves baixas* em outros manuscritos, com a transposição ora para uma quarta justa, ora para uma quinta justa abaixo das alturas escritas em *claves altas*. O *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), que representa um desses casos, aparece em *claves altas* e sem acidentes na armadura em um grupo de cópias (exemplo 2), em *claves baixas* com Si bemol na armadura em outro grupo (exemplo 3) e em *claves baixas* com Fá sustenido na armadura em um terceiro grupo (exemplo 4). Para todas as referências a manuscritos musicais, neste trabalho, considerar os seguintes códigos:

Acervos

MIOP/CP-CCL: Museu da Inconfidência / Casa do Pilar - Coleção Curt Lange (Ouro Preto - MG)
MMM: Museu da Música (Mariana - MG)
9ª SR/SP-IPHAN [**GMC**]: 9ª Superintendência Regional / São Paulo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [Grupo de Mogi das Cruzes] (São Paulo - SP)
SMEI: Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira - MG)
TA-AAC [**MSP**]: Terezinha Aniceto - Arquivo Aniceto da Cruz [Manuscrito de Piranga] (Piranga - MG)

Conjuntos de cópias

C-Un: Conjunto único
C-1: Conjunto 1
C-2: Conjunto 2 (etc.)

Posição da composição no manuscrito

(A): primeira composição
(B): segunda composição (etc.)

Exemplo 2. ANÔNIMO. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), em ACMSP P 101 (C) C-1 e 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (C) C-4], copiado em *claves altas* e sem acidentes na armadura de clave. Primeira seção, c.1-6.

Exemplo 3. ANÔNIMO. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), em MHPPIL, sem cód. (C) [C-Un], [9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (B) C-2/3/4] e em MMM MA SS-16 [M-1 (B) C-Un], copiado em *claves baixas* e com Si bemol na armadura de clave. Primeira seção, c.1-6.

Exemplo 4. ANÔNIMO. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), em [065] MMM LA SS-04 [M-2 C-Un], copiada em *claves baixas* e com Fá sustenido na armadura de clave. Primeira seção, c.1-6.

O estudo desses casos permitiu o estabelecimento de uma relação entre os três sistemas de claves, válida ao menos para os casos brasileiros, e que pode ser visualizada no exemplo 5: uma composição copiada em *claves altas*, sem a utilização de acidentes na armadura de clave e iniciada por um acorde de Dó maior (a) – como no *Jesum Nazarenum* do Ex. 2 – poderia ser

transposta em *claves baixas* com a utilização do Fá sustenido na armadura e conversão do acorde para Sol maior (b) ou mesmo com a utilização do Si bemol na armadura e conversão do acorde para Fá maior (d), enquanto na transposição para *claves modernas* (c, e) seriam mantidas as armaduras de clave e os acordes resultantes das transposições em *claves baixas*.[4]

Exemplo 5. Claves e transposições modais: a) *claves altas* em transposição *Si bequadro*; b) *claves baixas* em transposição *Fá sustenido* ; c) *claves modernas* em transposição *Fá sustenido*; d) *claves altas* em transposição *Si bemol*; e) *claves modernas* em transposição *Si bemol*.

Afora os exemplos nos quais todas as vozes foram copiadas em *claves altas*, surgiram casos em que o Baixo vocal e/ou instrumental da mesma composição e da mesma cópia aparecem em *claves baixas*, enquanto as vozes de S, A e T em *claves altas*, estas necessitando transposição de quarta ou quinta abaixo, para se ajustarem às demais. Essa particularidade pode ser relacionada à identidade melódica do Baixo vocal e do Baixo instrumental na música em *estilo antigo* e o uso incomum de *claves altas* em partes instrumentais.

Nos manuscritos consultados existem exceções às normas acima descritas para os sistemas de claves, decorrentes de outras convenções assimiladas no Brasil ou mesmo de confusões na tentativa de conversão da música em *claves altas* para *claves baixas*. No *Passio... Matthæum* (Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos) a três vozes de MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un], por exemplo, foi aplicada *clave baixa* em B e *claves altas* em A e T, mas com a utilização, em T, da clave que seria própria de S (exemplo 6), fato observado em cinco outras composições, a maioria Paixões da Semana Santa (quadro 2).

Para a conversão dessas claves em *claves modernas* é necessário, portanto, transpor A uma quarta justa abaixo e T uma quarta e uma oitava justa abaixo, com a aplicação do Fá sustenido na armadura (exemplo 7). Sem esse tipo de procedimento, ocorreria uma incoerência não admitida no sistema modal.

[4] A utilização do sistema modal no *estilo antigo* não permite o emprego do termo *tonalidades*, mas sim de *transposições* para as novas armaduras de clave e os novos acordes obtidos na conversão da música em *claves altas* para os sistemas de *claves baixas* ou *claves modernas*.

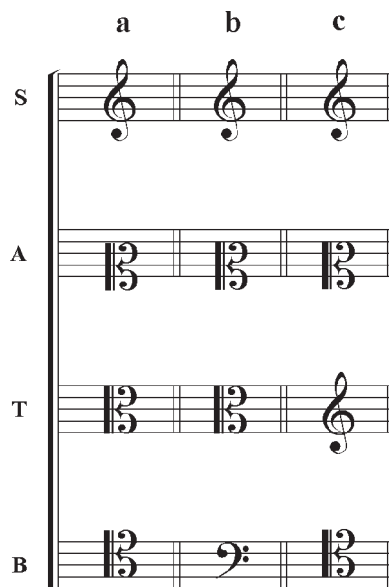
Quadro 2. Unidades musicais permutáveis copiadas em *claves altas*, mas com clave de Sol na segunda linha para o Tenor.

Conjuntos	Função litúrgica
MMM BC SS-01 [**M-1 (I) C-2**]	Turbas da Paixão de Domingo de Ramos
MMM BC SS-06 [**M-1 (C/D) C-Un**]	Proêmio e Turbas da Paixão de Domingo de Ramos
MMM BL SS-10 [**M-1 (A) C-1**]	Proêmio da Paixão de Sexta-feira Santa
MMM MA SS-05 [**M-2 (A) C-Un**]	Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos
MMM MA SS-16 [**M-2 V-1 (B/C) C-1**]	Proêmio e Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa
MMM MA SS-21 [**(B) C-1**]	4º Tracto, na Bênção da Fonte Batismal do Sábado Santo

Exemplo 6. ANÔNIMO. *Passio... Matthæum* (Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos), de MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un], c.1-10. Transcrição paleográfica.

Exemplo 7. ANÔNIMO. *Passio... Matthæum* (Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos), de MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un], c.1-10. Transcrição em notação e claves modernas, com utilização da transposição *Fá sustenido* (que já aparece na voz do Baixo).

Caso excepcional foi a utilização de *claves altas* nas partes vocais e *clave baixa* no Baixo instrumental, mas com o emprego da clave de Dó na primeira linha em T, nas Lições da Vigília Pascal de Sábado Santo de MMM MA SS-21 [(B) C-2]. Também excepcional foi o uso de *claves baixas* nas partes vocais, com o emprego da clave de Dó na primeira linha em T, nas Lições e na Procissão da Água Batismal da Vigília Pascal do Sábado Santo de MIOP/CP-CCL 159 (B) [C-Un]. As variações mais freqüentes no sistema de *claves altas* detectadas em manuscritos de acervos paulistas e mineiros, em relação ao sistema descrito por Thomas Morley em 1597, podem ser observadas no exemplo 8.

Exemplo 8. Principais variantes no sistema de *claves altas*: a) sistema descrito por Thomas Morley, em *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597); b) utilização da clave de Fá na quarta linha em B; c) utilização da clave de Sol na segunda linha em T.

As variantes nos sistemas de *claves altas* e *baixas* e as imprecisões em sua aplicação foram, de fato, mais freqüentes nas Paixões da Semana Santa. Esse fenômeno sugere que, em São Paulo e Minas Gerais, circulou boa quantidade de manuscritos nos quais foram empregadas as *claves altas* e que, em virtude de seu progressivo desuso, os copistas empenharam-se como puderam para sua conversão em *claves baixas* ou *claves modernas*, nem sempre obtendo resultados totalmente coerentes.

Pode-se deduzir, portanto, que os manuscritos de acervos paulistas e mineiros, nos quais são observadas uma ou mais *claves altas*, resultaram de cópias de obras (especialmente Paixões) que remontam a um período no qual esse sistema ainda era usual (possivelmente anterior ao século XVIII). À exceção das Paixões, que adiante serão estudadas, as treze composições até o momento localizadas e as respectivas cópias nas quais aparecem as *claves altas* nos acervos consultados estão abaixo indicadas:

1. ANÔNIMO. ***Pueri Hebræorum*** [**Antífona da Distribuição dos Ramos no Domingo de Ramos**]

TA-AAC [MSP (B) C-Un] - "*P.ª o destribuir. dos Ramos.*" Sem indicação de copista, sem local, [final do século XVII ou início do século XVIII]: partes de SAT, Bx

2. ANÔNIMO. ***Improperium exspectavit*** [**Ofertório da Missa de Domingo de Ramos**]

MMM BC SS-06 [M-2 (B) C-Un] - "*Gradual, e Offertorio / P.ª / Domingo de Ramos / Para o uzo de / Leonardo de Mello*". Cópia de Leonardo de Mello, sem local, [início do século XIX]: partes de T, Bx [somente T em *clave alta*]

3. ANÔNIMO. ***Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ*** [**Primeira Lição das Matinas de Quinta-feira Santa**]

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (B) C-Un - f.7-8] - "*Altus a4*". Sem indicação de copista, sem local, [primeira metade do século XVIII]: parte de A

4. ANÔNIMO. ***In Monte Oliveti*** [**Responsórios (9) das Matinas de Quinta-feira Santa**]

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (C) C-Un - f.7-8] - Idem supra

5. [**MANUEL CARDOSO**]. ***Ex tractatu Sancti Augustini... Exaudi, Deus*** [**Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa**]

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3 C-Un - f.9-12] - "*Ex tratactu Sancti Augustini / De / Angelo Prado xavier*" [ou "*Ang. do Prado xavier*"]. Cópia de Ângelo Xavier do Prado, sem local, [primeira metade do século XVIII]: partes de SATB

6. ANÔNIMO. ***Domine, audivi... / Eripe me, Domine...*** [**Primeiro e segundo Tractos da Missa de Sexta-feira Santa**]

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-1 - f.13] - "*Tiple a4. Profecias de Sexta fr.ª dapaixam 1.ª Profecia*". Cópia de [Faustino Xavier do Prado?, Mogi das Cruzes?, primeira metade do século XVIII]: parte de S

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-2 - f.14] - "*Altus a 4. Para as Profecias de Sexta fr.ª da Paixam 1.ª profecia*". Cópia de [Faustino Xavier do Prado?, Mogi das Cruzes?, primeira metade do século XVIII]: parte de A

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-3 - f.15-16] - "*Tractos para as profecias de Sexta fr.ª da Payxam. / De Faust.º do Prado x.e[r]*". Cópia: Faustino Xavier do Prado, [Mogi das Cruzes?, primeira metade do século XVIII]: partes de TB

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-4 - f.17-21] - "*Tractos para Sesta Fr.ª Santa a 4 / Douzo / De / Thimoteo Leme / Ant Ant / Tractos para sexta Fr.ª santa a 4 / do uzo / Thenotio L*[...]". Cópia de Timóteo Leme [do Prado], sem local, [primeira metade do século XVIII]: partes de TB

7. ANÔNIMO. ***Heu! Heu! Domine!*** [**Estribilho da primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa**]

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (D) C-4 - f.17-21] - Idem supra

8. ANÔNIMO. *Pupilli facti sumus* [**Versículos da primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa**]

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (E) C-4 - f.17-21] - Idem supra

9. [**GINÉS DE MORATA**]**.** [***Æstimatus sum***] ***cum descendentibus*** [**Segunda parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa**]

MIOP/CP-CCL 298 (D) [C-Un] - "*Populemeus a Quatro vozes e- / cum descendentibus in- / Lacum / Para Sesta feira da Paixaõ. / Fran.co Gomes da Rocha*". Cópia de Francisco Gomes da Rocha [?], sem local, [final do século XVIII]: partes de S^1S^2AT

10. ANÔNIMO. *Cantemus Domino... / Vinea facta... / Attende cælum...* [**Primeiro, segundo e terceiro Tractos, nas Lições da Vigília Pascal do Sábado Santo**]

TA-AAC [MSP (V) C-Un] - "*Tratus. p.ª Sabb.do Sancto.*" Sem indicação de copista, sem local, [final do século XVII ou início do século XVIII]: partes de SAT, Bx

11. ANÔNIMO. *Alleluia* [**Próprio da Missa da Vigília Pascal e seções corais das Vésperas do Sábado Santo**]

TA-AAC [MSP (W) C-Un] - Sem indicação de copista, sem local, [final do século XVII ou início do século XVIII]: partes de SAT, Bx

12. ANÔNIMO. *Sicut cervus desiderat* [**Quarto Tracto, na Bênção da Fonte Batismal da Vigília Pascal do Sábado Santo**]

MIOP/CP-CCL 159 (B) [C-Un] - Cópia de Miguel Eugênio Monteiro de Barros, sem local, 25/03/1853: partes de SAT

MMM MA SS-21 [(B) C-1] - "*Suprano / Tractus, e Missa p.ª Sabbado S.to / Passos Frr.ª* ". Cópia de [João dos] Passos Ferreira, [Sabará?], [final do séc.XVIII]: SB

MMM MA SS-21 [(B) C-2] - "*Tratos de Sabado Santo a4. / Leonardo de Mello*". Cópia de Leonardo de Mello [Pimentel], [Sabará?, final do século XVIII ou início do século XIX]: partes de SATB, Bx

SMEI 050 (B) [C-Un] - "*Tiple. Sabbado Santo.*" Sem indicação de copista, sem local, [início do século XX]: partes de SATB

13. ANÔNIMO. *Regina Cæli lætare* [**Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal**]

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 6 C-Un - f.23-24] - "*Tiple a4*". Sem indicação de copista, sem local, [primeira metade do século XVIII]: partes de ST

3 - Claves utilizadas em música para as Paixões da Semana Santa

Em relação às Paixões da Semana Santa, sobretudo naquelas do tipo *Proêmio e Turbas*, existe maior variedade na utilização das claves e uma certa diferença entre o Proêmio e as Turbas,

quanto às claves utilizadas. Dentre as cópias paulistas e mineiras de Paixões, foram estudados seis Proêmios (*Passio Domini nostri*...) e dez Turbas (*Non in die festo* no Domingo de Ramos e *Jesum Nazarenum* na Sexta-feira Santa), quase todos sem indicação de autoria (CASTAGNA, 2000, v.2:446-498). Estão envolvidos no emprego das *claves altas* os seguintes manuscritos:

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (B/C) C-4 - f.17-21] - "*Tractos para Sesta Fr.ª Santa a 4 / Douzo / De / Thimoteo Leme / Ant Ant / Tractos para sexta Fr.ª santa a 4 / do uzo / Thenotio L*[...]". Cópia de Timóteo Leme [do Prado], sem local, [primeira metade do século XVIII]: partes de TB. Contém Proêmio n.1 e Turbas n.4.

MMM BC SS-01 [M-1 (H/I) C-2] - "*Baýxa, para o Domingo de / Ramos. &*". Cópia de Manoel Florentino [?], [início do século XIX]: partes de TB, Bx. Contém Proêmio n.1 e Turbas n.1.

MMM BC SS-01 [M-2 (G/H) C-Un] - "*Suprano Bruno / Domingo de Ramos*". Cópia de Bruno Pereira dos Santos, Catas Altas (MG), 30/01/1842: partes de SB. Contém Proêmio n.2 e Turbas n.1.

MMM BC SS-06 [M 1 (C/D) C-Un] - "*Oficio de Ramos / Com / Introito, e Bradados / Para o uzo de / Leonardo de Mello*". Cópia de Leonardo de Melo [Pimentel] [ou José Gonçalves Chaves, ou a mando de um deles, sem local, final do século XVIII]: partes de SATB, [Bx]. Contém Proêmio n.4 e Turbas n.2.

MMM BL SS-10 [M-1 (A/B) C-1] - "*Bassus. / Feria 6.ª in Parasceve / Pertencente ao Sanctissimo Sacramento da / Matriz de Saõ Joze da Barra Longa*". Sem indicação de copista, [Barra Longa, segunda metade do século XIX]: partes de SATB, Bx. Contém Proêmio n.2 e Turbas n.5.

MMM BL SS-10 [M-1 (A/B) C-2] - "*Feira 6.ª «...''Bradados # Tiple''...»*". Cópia de J. S., Barra Longa, 11-12/03/1942: partes de SAB. Contém Proêmio n.2 e Turbas n.5.

MMM MA SS-05 [M-2 (A/B) C-Un] - "*p.ª Domingo de Ramos a 4 Vozes ou da paixão. / Pertence a Joaquim do Monte*". Cópia de [Bruno Pereira dos Santos ou Joaquim do Monte, Catas Altas, meados do século XIX]: partes de ATB, Bx. Contém Proêmio n.2 e Turbas n.1.

MMM MA SS-16 [M-1 (A/B) C-Un] - "*Bradados para Sexta feira = Tiple =*". Cópia de J. G. L., Urucânia, 06/03/1927: partes de SATB, Bx. Contém Proêmio n.1 e Turbas n.4.

MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (B/C) C-1] - "*Sexta Fr.ª Suprano*". Sem indicação de copista, sem local, [final do século XVIII]: partes de SAT. Contém Proêmio n.4 e Turbas n.7.

MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (B/C) C-2] - "*Sexta fr.ª Suprano*". Sem indicação de copista, sem local, [primeira metade do século XIX]: parte de S. Contém Proêmio n.4 e Turbas n.7.

Entre os casos mais notórios, nessas Paixões, está o de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 C-4], copiado em notação proporcional e com a utilização de *claves altas*, contendo o Proêmio n.1 em B e os Ditos de Cristo e Turbas em C, cujas Turbas correspondem às Turbas n.4 (quadro 3).

Quadro 3. Claves utilizadas em 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 C-4] (Sexta-feira Santa).

Parte	B - Proêmio n.1			C - Ditos de Cristo e Turbas [n.4]		
	Clave	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
T	alta (Dó-3)	natural	Dó	alta (Dó-3)	natural	Dó
B	alta (Dó-4)	natural	Dó	alta (Dó-4)	natural	Dó

A grande maioria dos Proêmios e Turbas aqui consultados encontra-se em cópias nas quais foi utilizada a notação moderna, com barras de compasso e ligaduras de valor, mas com a preservação de *claves altas* em algumas delas. Em MMM BC SS-06 [M 1 C-Un] e em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1/2], as partes vocais do Proêmio encontram-se em *claves altas*, enquanto as das Turbas em *claves baixas*, como podemos observar nos quadros 4, 5 e 6.

Quadro 4. Claves utilizadas em MMM BC SS-06 [M-1 C-Un] (Domingo de Ramos).

	C - Proêmio n.4			**D - Turbas n.2**		
Parte	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
S	alta (Sol-2)	natural	Dó	baixa (Dó-1)	Fá sustenido	Sol
A	alta (Dó-2)	natural	Dó	baixa (Dó-3)	Fá sustenido	Sol
T	alta (Sol-2)	natural	Dó	baixa (Dó-4)	Fá sustenido	Sol
B	alta (Dó-4)	natural	Dó	baixa (Fá-4)	Fá sustenido	Sol
[Bx]	baixa (Fá-4)	Fá sustenido	Sol	baixa (Fá-4)	Fá sustenido	Sol

Quadro 5. Claves utilizadas em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1] (Sexta-feira Santa).

	B - Proêmio n.4			**C - Turbas n.7**		
Parte	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
S	alta (Sol-2)	natural	Dó	baixa (Dó-1)	Fá sustenido	Sol
A	alta (Dó-2)	natural	Dó	baixa (Dó-3)	Fá sustenido	Sol
T	alta (Sol-2)	natural	Dó	baixa (Dó-4)	Fá sustenido	Sol

Quadro 6. Claves utilizadas em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-2] (Sexta-feira Santa).

	B - Proêmio n.4			**C - Turbas n.7**		
Parte	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
S	alta (Sol-2)	natural	Dó	baixa (Dó-1)	Fá sustenido	Sol

O emprego de duas categorias diferentes de claves e, conseqüentemente, de transposições diferentes em MMM BC SS-06 [M 1 C-Un] e em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1/2], é um dos indícios da existência de uma certa independência musical entre o Proêmio e as Turbas, com a livre associação dessas unidades musicais permutáveis em fontes diversas, nas quais foram empregados diferentes tipos de claves: copistas dos séculos XVIII e XIX, ao converterem as obras para a notação moderna, acabaram preservando algumas das características da notação antiga, entre elas as *claves altas*.

A uniformidade na utilização de *claves altas* ou *baixas* foi encontrada somente nas cópias mais antigas: *claves altas* no Proêmio e nas Turbas em 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 C-4] e *claves altas* no Proêmio e *baixas* nas Turbas em MMM BC SS-06 [M 1 C-Un] e em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1/2]. Em cópias dos séculos XIX e XX, as *claves altas* aparecem de forma mais desordenada, provavelmente devido à intensa permuta de unidades pelos copistas ou até a tentativas de atualizar ou "corrigir" as claves não usuais na notação moderna. Em MMM BL SS-10 [M-1 C-1/2] as Turbas estão em *claves baixas*, mas as partes de Baixo (vocal e instrumental) do Proêmio estão em *claves baixas* e as demais vozes em *claves altas*, como se pode observar nos quadros 7 e 8:

Quadro 7. Claves utilizadas em MMM BL SS-10 [M-1 C-1] (Sexta-feira Santa).

Parte	A - Proêmio n.2			B - Turbas n.5		
	Clave	Armadura	Tônica	Clave	Armadura	Tônica
S	-	-	-	baixa (Dó-1)	Si bemol	Fá
A	alta (Dó-2)	natural	Dó	baixa (Dó-3)	Si bemol	Fá
T	alta (Sol-2)	natural	Dó	baixa (Dó-4)	Si bemol	Fá
B	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá
Bx	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá

Quadro 8. Claves utilizadas em MMM BL SS-10 [M-1 C-2] (Sexta-feira Santa).

Parte	A - Proêmio n.2			B - Turbas n.5		
	Clave	Armadura	Tônica	Clave	Armadura	Tônica
S	-	-	-	baixa (Dó-1)	Si bemol	Fá
A	alta (Dó-2)	natural	Dó	baixa (Dó-3)	Si bemol	Fá
-	-	-	-	-	-	-
B	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá
Bx	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá

Em MMM BC SS-01 [M-1 C-2] e em MMM BC SS-01 [M-2 C-Un], o Proêmio está em *claves baixas*, como se observa nos quadros 9 e 10, mas ocorre uma associação de tipos de claves e transposições nas Turbas, explicável somente pela confusão gerada após o desuso da notação antiga. O manuscrito MMM BC SS-01 [M-1 C-2] possui música para a Aspersão, para as cerimônias dos Ramos e para toda Missa de Domingo de Ramos (Ordinário e Próprio), mas essa mistura ocorre somente no Proêmio e nas Turbas da Paixão, provavelmente devido à maior proliferação de espécimes em *estilo antigo* dessas unidades.

Quadro 9. Claves utilizadas em MMM BC SS-01 [M-1 C-2] (Domingo de Ramos).

Parte	H - Proêmio n.1			I - Turbas n.1		
	Clave	Armadura	Tônica	Clave	Armadura	Tônica
T	baixa (Dó-4)	Si bemol	Fá	alta (Sol-2)	natural	Dó
B	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá
[Bx]	-	-	-	baixa (Fá-4)	Fá sustenido	Sol

Quadro 10. Claves utilizadas em MMM BC SS-01 [M-2 C-Un] (Domingo de Ramos).

Parte	G - Proêmio n.2			H - Turbas n.1		
	Clave	Armadura	Tônica	Clave	Armadura	Tônica
S	-	-	-	alta (Sol-2)	natural	Dó
B	baixa (Fá-4)	Fá sustenido	Sol	baixa (Fá-4)	Si bemol	Fá

Uma interessante tentativa de "corrigir" as *claves altas* pode ser encontrada em MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un]: o copista registrou a música do Proêmio no Altus na transposição Dó, a qual, teoricamente, deveria ser precedida pela clave de Dó na segunda linha. A incompatibilidade dessa transposição com a do Baixo (vocal e instrumental) fez com que o copista tentasse modificar a clave, para que esta fosse cantada em concordância com a transposição Sol. Confundindo-se na tentativa de correção, o copista aplicou duas claves no início do pentagrama - Dó na primeira linha e Dó na terceira linha - ambas incorretas, quer para a transposição Dó, quer para a transposição Sol.

A confusão foi maior ainda no Altus das Turbas de MMM MA SS-05 [M-2 (B) C-Un]: a música foi copiada em Dó, à qual corresponderia, teoricamente, a clave de Dó na segunda linha. O copista, entretanto, utilizou a clave de Dó na terceira linha e, não obtendo concordância entre as vozes, aplicou um sustenido no quarto espaço do pentagrama - que, em clave de Dó na terceira linha corresponderia a Fá sustenido - para tentar converter a transposição para Sol. Finalmente, no Tenor (tanto no Proêmio quanto nas Turbas), a música está em Dó e a clave correta seria Sol na segunda linha, mas o copista utilizou a clave de Dó na quarta linha, como podemos observar no quadro 11:

Quadro 11. Claves utilizadas em MMM MA SS-05 [M-2 C-Un] (Domingo de Ramos).

Parte	A - Proêmio n.2			B - Turbas n.1		
	Clave	Armadura	Tônica	Clave	Armadura	Tônica
A	alta [Dó-2]	natural	Dó	alta [Dó-2]	natural	Dó
T	alta [Sol-2]	natural	Dó	alta [Sol-2]	natural	Dó
B	baixa (Fá-4)	Fá sustenido	Sol	baixa (Fá-4)	Fá sustenido	Sol
[Bx]	-	-	-	baixa (Fá-4)	Fá sustenido	Sol

Em MMM MA SS-16 [M-1 C-Un], o copista tentou resolver o problema das *claves altas* convertendo todas as claves da composição para *claves modernas*, mas gerando uma incoerência musical, ao manter o Baixo (vocal e instrumental) em Fá e as demais vozes em Dó, como se vê no quadro 12.

Quadro 12. Claves utilizadas em MMM MA SS-16 [M-1 C-Un] (Sexta-feira Santa).

Parte	A - Proêmio n.1			B - Turbas n.4		
	Clave	Armadura	Tônica	Clave	Armadura	Tônica
S	-	-	-	moderna (Sol-2)	natural	Dó
A	moderna (Sol-2)	natural	Dó	moderna (Sol-2)	natural	Dó
T	moderna (Sol-2)	natural	Dó	moderna (Sol-2)	natural	Dó
B	moderna (Fá-4)	Si bemol	Fá	moderna (Fá-4)	Si bemol	Fá
Bx	-	-	-	moderna (Fá-4)	Si bemol	Fá

4 - Conclusões

A documentação estudada comprova a utilização do sistema de *claves altas* no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, porém já como um arcaísmo. Muitas vezes, os copistas dessa fase tentaram preservar as *claves altas* em seus manuscritos, porém a falta de um conhecimento pleno desse sistema ocasionou um número muito grande de confusões, tornando necessários, para a edição e execução coerente desse repertório, a análise e o ajuste das claves e transposições, e não apenas a transcrição prática, como se tem observado até o presente.

Por outro lado, a compreensão do sistema de *claves altas* é importante não apenas para a edição e execução de música religiosa, mas também para a associação de seus manuscritos a fenômenos mais amplos ligados à cópia e à circulação de música nos séculos XVIII e XIX, inclusive entre Portugal e Brasil: o fato de estar predominantemente ligada ao repertório em *estilo antigo* faz com que a presença das *claves altas* (assim como de outros arcaísmos, como a notação proporcional) seja forte indício da permanência de obras compostas em época bem anterior àquela na qual foram copiadas.

5 – Referências bibliográficas

CASTAGNA, Paulo. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese (Doutoramento). USP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 2000. 3v.

HEMMERLINK, Siegfried. Chiavette. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London, Macmillan Publ Lim.; Washington, Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong, Peninsula Publ. Lim., 1980. v.4, p.221-223.

MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Apud: HEMMERLINK, Siegfried. Chiavette. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980.

PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, Editorial Labor, S. A., 1954. 2v.

SILVA, Manuel Nunes da. *ARTE MINIMA Que Com Semibreve Prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica* [...]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704. 6f. não num., 44, 52, 136p.

Paulo Castagna. Depois de graduar-se no Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo (1982), graduou-se (1987) e apresentou dissertação de mestrado (1992) na Escola de Comunicações e Artes da USP e defendeu tese de doutorado (2000) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade (este artigo corresponde, apesar de algumas modificações, a dois ítens dessa tese. Foi bolsista do CNPq (1985), da FUNARTE (1988-1989), da FAPESP (1986-1987 e 1989-1991) e obteve bolsa da VITAE para o período maio/2001 a abril/2002, produzindo trabalhos na área de musicologia histórica, cursos, conferências, programas de rádio e televisão e coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da UNESP desde 1994, tendo coordenado a Equipe de Organização e Catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1987-1999). Coordena o projeto de reorganização do Museu da Música de Mariana (MG), patrocinado pela PETROBRÁS. Participou de encontros de musicologia na América Latina, Europa e Estados Unidos, tendo coordenado a seção brasileira do *I[er] Symposium Mondial des Chemins du Baroque au Couvent de Saint-Ulrich* (Sarrebourg, França, 8-12 de junho de 2000), o *Encontro de Músicos e Musicólogos do Instituto Itaú Cultural* (São Paulo, 11-13 de julho de 2000), o *IV Encontro de Musicologia Histórica do Centro Cultural Pró-Música* (Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000) e, com Elisabeth Seraphim Prosser e Lutero Rodrigues, as cinco edições do *Simpósio Latino-Americano de Musicologia da Fundação Cultural de Curitiba* (Curitiba, 1997-2001), trabalhando também, com Víctor Rondón, na organização do *IV Encuentro de Musicólogos de Santa Cruz de la Sierra* (Bolívia, 2002).